

Voci aliene

Viaggio di un uomo trans del XX secolo nell'estetica degli evirati cantori

EGON BOTTEGHI

ABSTRACT: Per volontà di Sisto V, alla fine del cinquecento, fu proibito alle donne in tutto lo Stato Pontificio di esibirsi nei teatri e di cantare durante le funzioni liturgiche. Per quasi tre secoli la scena belcantistica italiana fu dominata quindi dagli evirati cantori, uomini *cisgender* che venivano castrati prima della muta della voce, in modo da mantenere la loro capacità di cantare nel registro acuto, sopperendo alla mancanza delle donne sui palcoscenici e nelle chiese. Sebbene in questa pratica non ci fosse la volontà di creare un terzo sesso, il grandissimo successo di questi cantanti, oltre che alle indubbie capacità vocali, era fortemente legato al perturbamento di genere che provocavano nel pubblico. In questo lavoro mi prefiggo, attraverso il mio particolare sguardo di uomo transessuale, attivista, studioso e cantante per diletto del repertorio barocco, di far emergere i punti di convergenza tra la fruizione della voce e dei corpi dei cantori con quelli delle persone transessuali del nostro tempo e di riflettere su alcune questioni di genere in musica, basandomi anche sulla questione di chi si ritiene oggi l'erede di questi artisti quasi mitologici.

KEYWORDS: music; Baroque; gender issues; castrati; transgender.

1. Molti storici indicano l'inizio della diffusione della castrazione a *scopo canoro* con il papa Sisto V, che alla fine del cinquecento proibì alle donne di cantare in chiesa e di esibirsi nei teatri nello stato pontificio, interpretando quanto scritto da San Paolo nella prima lettera ai Corinzi (San Paolo 14, 33-35). In effetti Sisto V stabilì nel 1588 la presenza nella Cappella musicale pontificia di castrati spagnoli¹ e dieci anni dopo i primi due soprani italiani, Pietro Paolo Folignate e Girolamo Rossini, sono registrati nell'istituzione. Ricostruire le vicende storiche e le origini di tale diffusione in Europa non è semplice per chi lo voglia fare al di là dell'aneddotica, avendo i castrati costituito per lungo tempo una vergogna: “un numero consistente di bambini sono stati castrati non in un altro continente e non in chissà quale tempo antico, ma in Europa, nel cuore della cristianità ed all'inizio della modernità” (ROSSELLI 1998).

¹ Nel 1588 con la bolla *Cum pro nostri temporale munere* Sisto V riorganizzò il coro di S. Pietro allo scopo di ammettere castrati nelle sue fila

Da sempre c'è stata la tendenza a considerare il castrato come qualcosa di esotico, che viene da lontano, della cui barbara mutilazione qualcun altro si può incolpare:

ogni tradizione d'Occidente, a partire dalla Grecia e fino alla discendenza mozarabica dei castrati della cappella, ne vede collocata la creazione in luoghi remoti da quello in cui si registra la loro presenza, per cui a tutti gli effetti nel mondo classico essi furono simbolo di una corruzione dei costumi squisitamente orientale (SCARLINI 2008: 22).

Significativa la descrizione che nelle *Storie* ne fa Ammiano Marcellino (IV secolo d.C.) affermando che:

vedendo questa schiera di *mutilati* maledirà la memoria di Semiramide (l'antica regina), la prima a castrare i maschi in giovane età, come per far violenza alla natura.

Quale migliore combinazione di maleficio: orientale, contro natura e donna!

In questa “geografia della discolpa” (FINUCCI 2003) gli Italiani stessi *alterizzarono* questa pratica, considerandola un'usanza orientale approdata in Italia attraverso gli Spagnoli, che a loro volta l'avevano *ereditata* dalla dominazione dei *mori*. Divenendo quindi l'Italia il centro di produzione e di formazione di cantanti castrati, ogni provincia italiana indicava in un'altra il luogo dove la castrazione effettivamente veniva praticata.²

Nel nostro paese saranno infatti la commedia e l'opera buffa ad accogliere la descrizione della figura del castrato, in chiave esplicitamente farsesca:

Si tratta di un coro, di un peana: tutti sono d'accordo che in sostanza si tratti di una figura ridicola per molti aspetti, fuori luogo quasi sempre, tutti gli attribuiscono tratti di freddezza, di distacco, di una sfrenata mania per il pettegolezzo e per il complotto, un infantilismo irrimediabile (SCARLINI 2008: 28).

La pietra di paragone del disprezzo è rappresentata da un accostamento continuo all'animale, da un *animalizzazione* programmata verso gli evirati cantori:

² Burney, storico della musica italiana, racconta di un viaggiatore inglese che voleva raccogliere informazioni sui centri dove si praticasse la castrazione: a Milano gli dissero di andare a Venezia ed a Venezia lo indirizzarono verso Bologna. Una volta a Bologna lo mandarono a Firenze e da Firenze a Roma dove gli dissero che le operazioni si facevano a Napoli. Tutto ciò lo spinse ad annotare nel suo diario che, con ogni evenienza, la castrazione, oltre ad essere contro natura era anche contro la legge e che gli italiani se ne vergognavano a tal punto che ogni provincia ne addossava la responsabilità a quelli di un'altra (cfr. BURNEY 1987).

lo stigma sociale è dato, spesso, dal ricorso ad attributi tratti dal regno animale, in un fiorire di paragoni avicoli di vario genere, ma comunque sempre umilianti (dal cappone all'usignolo) laddove il sostantivo *animale* è assai spesso utilizzato a indicare l'irragionevolezza e di nuovo l'infantilismo degli evirati cantori (SCARLINI 2008: 19).

Il pubblico, che nel teatro andava il visibilio per i loro trilli e gorgheggi, nella vita quotidiana li discriminava e li emarginava in quanto diversi. I musicisti cantori erano spesso oggetto di satire e caricature, scherniti e chiamati con disprezzo *capponi, eunuchi, puttini, manierati, storpiati, castroni, coglioni e spadoni* (SOLE 2008: 26-27).

I castrati provocavano reazioni omofobiche ed erano vittime di abusi (fisici, psicologici e verbali), chiamati *evirati, non integri* e con vari appellativi di origine animali (FINUCCI 2003: 250).

Interessante è per me registrare come alcuni di questi termini spregiativi siano ancora oggi utilizzati in Italia per indicare ed apostrofare le donne transessuali.

Non è quindi un caso che nell'opera che è considerata una delle testimonianze simbolo degli usi e costumi del Settecento italiano, l'autobiografia di Casanova, l'autore parli dei castrati come di un "miserabile rifiuto della società o piuttosto una sciagurata vittima di usanze crudeli".

Gli esempi di descrizione grottesche nella nostra letteratura, e nella musica stessa, si sprecano; Scarlatti ha musicato un libretto satirico di Girolamo Gigli *Dirindina o il maestro di cappella*, dove tutto è giocato sull'equivoco di un improbabile unione tra un'alunna di canto dello svampito maestro di musica don Carissimo ed un castrato, chiamato non a caso Liscione.

Quando il maestro di musica, travisando assolutamente una scena che crede di aver visto e pensando che la sua alunna sia incinta di Liscione, propone ai due un matrimonio riparatore, questi gli rispondono in duetto:

DIRINDINA: Ferma ch'io son pollastrina, ma tal coppia non combina, e l'uovo mai non fa.

LISCIONE: Ferma, ch'io son cappone ma tal coppia non combina e l'uovo mai non fa.³

³ *La Dirindina*, Intermezzi per Musica, libretto di Girolamo Gigli, musiche di Domenico Scarlatti, prima esecuzione 1715, Roma

Un altro grandissimo compositore dell'epoca, Benedetto Marcello, ironizzò sull'argomento. Nel *Lamento dei Castrati*, nella prefazione all'esecuzione, scrive:

Il primo madrigale si canta da Tenori e bassi, li quali annunziano à Castrati una disgrazia terribilissima. Questi nel sentire il fatale decreto, prima di intenderne la ragione, interrompono con note acutissime [...] alludere poi la ragione evangelica per la quale devono ardere nel foco eterno, non fanno che strillare AHI AHI, quasi che allora si trovassero tra le fiamme, ovvero in quel punto restassero stesticolati; alludendosi con le due semibreve degli Alti alli testicoli appunto ch'hanno perduti.⁴

In un altro *Lamento del castrato*,⁵ questa volta anonimo, un castrato difende la sua *ars amandi* dalle altrui e diffuse accuse di impotenza, cantando in registro sopranile un susseguirsi di allusioni sul fatto che, proprio perché privato dei testicoli, il fallo accresce la propria potenza e diventa più desiderabile, mettendo al sicuro da gravidanze indesiderate.

D'altronde non manca l'autoironia da parte degli stessi protagonisti, che spesso parlano della loro condizione giocando sullo stesso registro dei loro detrattori e della società che dileggiava la loro menomazione.

Il castrato Filippo Balatri (1676-1756), attivo presso la corte dei Medici, nelle sue preziose memorie, così spiegava la sua origine al Khan dei Camalucchi, sciorinando una sequela di interessantissime metafore su galli/uomini, i norcini, capaci di generare e su uova/capponi:

⁴ Segue il testo del madrigale: "No che lassù ne Chori ali beati non entrano i Castarti!

Perchè è scritto in loco:

-Dite dite, che è scritto mai?-

Arbor che non fa frutto arda nel focolaio-Ahi, ahi"

Lamenti Barocchi, 1995, Vol. 2, Solisti della Cappella Musicale di S. Petronio, direzione Sergio Vartolo, Naxos.

⁵ "Quando tal'hor mi discopro amante d'un femminil sembiante, tal'un si move al riso e ciascun veder ch'io non ho pelo in viso, mi tiene per un inerme ed impotente, e prende sovente a diri così di me: 'Quest'è l'amante, ohibò! E che giammai far può quando arrivi all'amoroso amplesso privo delle due parti di se stesso?'. Così ciascun si crede che nel regno di Amor fabbricar la mia fortuna indarno tenti mentre non ho strumenti [...] per mia fè non è così. Anzi l'essere non intero fa ch'io valga tanto più, che sta nel mezzo la virtù. Quando tagliansi i ramo di una pianta divien più grosso il tronco. [...] O come diletta a bella ritrosa oprar una chiave sì piena di ingegno ch'apre tutto senza lasciar il segno [...] Ma di sentir già parmi che m'otteggi più d'un ch'in guisa sempre son fiacche e mal temprate l'armi! O falsa opinione! E chi potrà giammai aver arma migliore d'uno spadone? E se dice tal'un ch'io sparo a vuoto, gli rispondo che nel mondo per nascita e per feste e per piacer, sparano senza palle i bombardieri" *Lamenti Barocchi*, cfr. *supra* n2.

Incomincia col farmi domandare
 se maschio son o femmina e da dove,
 se nasce tale gente (ovvero piove)
 con voce ed abilitade per cantare.
 Resto imbrogliato allor per dar risposta:
 se maschio, dico quasi una bugia,
 femmina, men che men dirò ch'io sia,
 e dir che son neutral, rossore costa.
 Pure, fatto coraggio, al fin rispondo
 che son maschio, toscano, e che si trova
 galli nelle mie parti che fanno ova,
 dalle quali i soprani sono al mondo;
 che li galli si nomano norcini
 c'ha noi le fan covare per molti giorni
 e che, fatto il cappon, son gli uovi adorni
 di lusinghe, carezze e quattrini (BALATRI 1921: 70-71).

In un altro punto delle sue memorie Balatri confessa, questa volta senza rossore, di essere neutro e che la società ha reso neutro anche il suo nome, chiamandolo *signora*:

et essendo io veramente neutro, han reso ermafrodito il mio nome col scrivere sui biglietti che in capo alle liste e ricevute dattemi, Signora, o al più, Signora Philippi (BALATRI 1921: 23).

Balatri combatte sempre il senso di imbarazzo con l'ironia, dicendo di essere un "cappone" che fa rima con "castrone"; non smette di prendersi in giro neanche immaginando l'ora della sua morte, nel suo goliardico testamento, quando prova a descriversi il senso di disgusto, pettegolezzo e morbosa meraviglia che potrebbero avere le suore che ricomporranno il suo cadavere: egli si ritirò infatti in un ordine monastico dopo aver viaggiato in lungo ed in largo l'Europa.

Evidentemente, visto le sue esemplificative esperienze presso la corte medicea, il cantante era ben consapevole di essere considerato un *Freak*.

Fu infatti al servizio del granduca di Toscana, Cosimo III, il quale aveva una grandissima curiosità per l'insolito, e quando mandò il giovane musicista in missione diplomatica a S. Pietroburgo si fece spedire in cambio persone di diverse razze, ad alimentare la sua passione di collezionare stranezze e rarità.

Trovo che un'immagine simbolo di questo *milieu* sia il dipinto di

Gabbiani A.D (1652-1726) *Ritratto di tre musicisti alla corte medicea*.

Il quadro infatti racchiude nella stessa cornice tre musicisti (uno dei quali è stato forse identificato con il castrato Francesco Dè Castris) ed un servitore nero con un pappagallo in mano, emblema di esotismo.

I castrati quindi condividono lo stesso spazio, che si offre allo sguardo dei committenti/fruitori, con una persona *razzializzata* ed un animale, dando quindi una chiave di lettura sul loro posto nella società: persone che non sono più totalmente persone avendo perso la loro virilità stanno insieme a persone che non lo sono essendo di altra *razza* e sono entrambe accostate all'animale che simboleggia qual è il piano dell'esistenza e cioè quello sub umano ed al servizio del piacere dell'umano.

Anche grandi musicisti che hanno lavorato, stimandoli, con cantanti castrati, hanno lasciato testimonianze di disprezzo verso questa condizione, appellandosi proprio alla *perdita dell'umanità*, come si può leggere in una lettera di Padre Giovanni Battista Martini, che, scrivendo di un castrato che non aveva fatto un buon lavoro, dice che dimostra l'ignoranza tipica del suo stato, avendo perduto la sua umanità con la castrazione (MARTINI 1888: 194)

Metastasio, nel suo affettuosissimo carteggio con Carlo Broschi, non è incredibilmente esente da questo doppio registro, facendo battute circa la *castrazione*, la *circoncisione*, scherzando sulla possibilità che il suo corrispondente fosse *incinto* e chiamandolo, anche se in maniera affettuosa: “mostro marino”

Mostro, *monstrum*, cioè prodigio, qualcosa che esce dal comune, un essere straordinario.

Il castrato era quindi un mostro:

mostri, che come ricorda Cicerone, si chiamavano così da *monstrant*, perché ammonivano e mostravano una via da non seguire (SOLE 2008: 27)

Il *topos* del mostro è quindi fondamentale per capire la fortuna dei castrati:

I castrati, i divini castrati, erano considerati metà uomini e metà donna. La loro mostruosità doveva essere confinata, ma allo stesso tempo ostentata, perché avesse una funzione educativa (SOLE 2008: 27).

Vi sono molti elementi che ci inducono a pensare che il successo dei castrati non fosse legato tanto alla voce, ma al fatto di essere castrati [...] tutte le società costruite sul genere maschile, in un modo o nell'altro, hanno bisogno di ostentare e rappresentare la castrazione [...] Tutti i maschi vivono nel continuo terrore che la loro virilità possa andare perduta o essere gravemente compromessa. [...] La paura profonda della castrazione è negli individui e nelle società. Le società fondate sulla figura del maschio, vivono un complesso di castrazione che affiora quando viene minacciata l'identità sessuale [...] proteggono il fallo con ogni mezzo a loro disposizione, ma non possono sfuggire alla castrazione, poiché non può essere eliminata per sempre quale problema maschile, perché la sua minaccia sta sempre dietro l'angolo e dalla sua paura non si guarisce (SOLE 2008: 26).

Se le strade del tempo erano piene di uomini con genitali incidentati (FINUCCI 2003: 247-248), questa paura doveva essere molto reale.

La figura dell'evirato cantore serviva a sanzionare il primato maschile su quello femminile, era la testimonianza vivente di chi non si assoggettava all'autorità del padre: il suo corpo e la sua voce rappresentavano una barriera contro il pericolo che il maschio potesse diventare femmina. All'universo che non era maschile veniva lasciato un immenso potere, ma legato alla deformità [...] I castrati mostravano la cupidigia, l'impurità, il disordine. La fase primordiale, dominata dagli istinti e dal caos, non era mai stata superata, in mancanza di regole, l'uomo poteva precipitare in qualsiasi momento. I castrati erano tutto ciò che stava negli abissi pronto a riemergere per avere il sopravvento sul cosmo, rappresentavano il possibile ritorno dell'uomo al disordine, erano la personificazione della lussuria istintiva e insaziabile [...] Mostravano la minaccia di chi poteva mandare in frantumi l'ordine sociale, l'irreparabile rovina a cui andavano incontro coloro che non rispettavano le regole (SOLE 2008: 27).

Non si aderisce qui evidentemente all'idea che la fortuna dei castrati sia legata all'importanza della funzione angelica delle loro voci acute,⁶ ma piuttosto che

l'ostentazione degli evirati cantori sui sagrati delle chiese o sui palcoscenici rispondeva ad un bisogno ideologico della società di rappresentare la castrazione. L'edificio patriarcale sacrificava alcuni figli e li costringeva a calcare le scene per mostrare che l'integrità degli uomini poteva essere minacciata in qualsiasi momento e che un individuo valeva solo se condivideva gli ideali e le finalità del gruppo.

⁶ Per un esempio di trattazione sul significato delle voci acute nei componimenti musicali cfr MILLER 1995 e POIZAT 1986.

Il castrato era funzionale al sistema ma rappresentava anche la ribellione ad ogni forma di regola morale, infrangeva le leggi ed anelava all'indipendenza, rovesciava valori culturali e dava sfogo alle pulsioni inibite, liberava desideri repressi opposti alle norme e ai vincoli sociali. Gli uomini [...] da una parte temevano e criminalizzavano i castrati, dall'altra ne erano attratti, perché esprimevano voglie vietate dalla società. Gli evirati cantori apparivano come figure inquietanti e affascinanti, torbide e sublimi, oggetto di desiderio e di scherno. Erano espressione di sessualità, voluttà, passioni e lussuria che si concretizzavano in una dimensione mitica e reale (SOLE 2008: 30).

L'autore qui abbondantemente citato racchiude queste riflessioni in un capitolo del suo libro intitolato *Ermafroditi e travestiti*, entrambe parole rifiutate oggi dalla comunità LGBTQI più radicale, ed afferma chiaramente che "gli evirati cantori, antesignani dei moderni travestiti, suscitavano una forte attrazione sessuale" (SOLE 2008: 30).

Vi sono altri autori che tracciano questo legame tra erotismo, perturbamento di genere e fortuna dei castrati:

Le continue satire indirizzate alla categoria dei castrati, in sede di narrativa letteraria come di farse metateatrali, il proliferare di aneddoti e motti di spirito sulle potenzialità sessuali di tali giovani sottoposti alla castrazione in età adolescenziale, per impedire che lo sviluppo virile distruggesse l'asessuata voce degli angeli, sono tutti sinonimi di un interesse licenzioso per l'ambiguo e il diverso, di un'attrazione incontrollata e assecondata verso quell'androginia ch'essi incarnavano, cui né donne né uomini sapevano sottrarsi (BEGHELLI 2000: 132).

Pare una verità troppo spesso taciuta che la fortuna del castrato debba imputarsi in primo luogo alla carica ambigua erotica che questi esprimeva più che alla sua qualità vocale (DAOLMI *et al.* 2000).

Tali autori si domandano inoltre se le accuse spessissimo rivolte ai castrati, di fomentare l'amore omosessuale, non fosse "l'operazione più semplice [...] di prendere per causa il vizio: ovvero spostare sul castrato il focolaio del vizio, pregiudizio agevolato dalla possibilità di scaricare colpe infamanti su persone che forse non erano più persone" (Daolmi *et al.* 2000) in quanto, come abbiamo visto, *animalizzate e reificate* ed in questo senso, a me pare, vicini alle persone trans contemporanee.

Per altri autori invece, i castrati del XVII e XVIII secolo vedevano se stessi come uomini e non come sessualmente ambigui ed *ermafroditi*,

spiegazioni a loro parere diventate popolari in epoche successive.

Erano piuttosto degli uomini che avevano sacrificato qualcosa per acquistare altro:

rinunciando alla pubertà e alla progenie, i castrati ottenevano la possibilità di acquistare uno squisito livello di competenza musicale ed una altissima specializzazione professionale (FELDMAN 2015).

Interessante per me notare come Feldman parli di questo sacrificio come una *rinascita* e che ponga gli evirati cantori in una relazione particolare con i loro *creatori* (chirurghi, maestri di musica, protettori), proprio come alcune persone transessuali parlano di *rinascita* una volta intrapreso il percorso di transizione e mantengono un forte legame affettivo nel ricordo dei chirurghi che le hanno operate e delle città dove l'operazione è avvenuta.

Una cosa è però indubbia: la fruizione estetica di questo repertorio è legato al continuo riecheggiare di un genere in un altro e nell'abilità di incarnare questa duplicità senza scioglierla mai del tutto, come vedremo parlando anche della eredità che ci hanno lasciato questi interpreti ormai mitici.

2. Proprio come nella loro vita reale il lascito dei castrati costituiva un dilemma ed una preoccupazione, impossibilitati come erano ad avere una discendenza diretta, così anche la loro eredità artistica deve per forza di cosa incorrere in aggiustamenti e compromessi, non essendoci più un interprete al giorno d'oggi con le loro caratteristiche fisiche.

Il medico e musicologo Gullo (2015) afferma che non possano esistere oggi eredi dei castrati da un punto di vista fisiopatologico.

Secondo la sua descrizione un castrato è per un medico un individuo sano sottoposto in età prepuberale all'ablazione dei testicoli, che comporta un ipogonadismo ed un ipergonatrofo permanente.

Il cantante castrato quindi sarebbe stato un soggetto con ipogonadismo indotto in età prepuberale, con il sistema endocrino intatto, selezionato per doti musicali e sottoposto ad un training intensivo fin dall'infanzia: tutte caratteristiche impossibili da trovare, nello stesso tempo, in esecutore moderno.

La loro pubertà sembra non fosse del tutto bloccata ma avveniva dominata dagli androgeni deboli e questo tipo di sviluppo non aveva fine.

Per questo i castrati andavano incontro ad uno scurimento della voce con

l'età e questa loro capacità di cantare anche nel registro grave, possibilità che non sussiste nei bambini, era dovuta al lavoro degli androgeni deboli: durante la pubertà infatti il dimorfismo sessuale della laringe diventa evidente dando scurezza e forza alla voce maschile.

Si chiede allora Fussi, foniatra specializzato nel trattamento dei cantanti, se

quella del castrato era forse l'unione di tre voci in una? È forse per questo che nell'unica registrazione a noi pervenuta di un castrato, il Moreschi, oltre una più ampia gamma di colori e volumi rispetto al falsettista odierno percepiamo un imbarazzante ma netto scivolamento tra registri o modalità fonatorie diverse? Cosa che invece non notiamo nella più modesta (a livello di volume e ricchezza armonica) ma più timbricamente omogenea (fino ad apparirci noiosa ed incolore) voce del falsettista. [...] Nell'antico simbolismo di Pitagora l'ermafrodito è un tre: il tre unisce dunque l'arte di fondere l'uno e l'altro, e così pure le frequenze acute della voce soprano ai toni gravi dello speech maschile. Per i seguaci d'Orfeo, l'ermafrodito era l'inizio delle cose e poteva risolvere le dicotomie (FUSSI s.a.).

Queste premesse sono importanti per capire chi oggi si contende, e perché, l'eredità esecutiva dei musicisti, proprio come immaginava il castrato Balatri nelle incessanti caricature di se stesso, descrivendosi come un maiale, quindi una volta di più *animalizzato*, disprezzato e scansato in vita, a cui nessuno dispensa cure e cure, ma che acquista valore appena morto, di cui ogni pezzo ha un prezzo e sulle cui carni tutti si avventano.

Cosa per me interessante è che, grazie alla ripresa di questo repertorio, un campo come la musica, che si tende a ritenere universale e *super partes*, possa essere largamente interrogato sulle questioni di genere e della sua performatività.

Il progressivo declino dei castrati iniziò dalla metà del 1700.

Le critiche verso la loro *mostruosità*, verso la loro inaccettabile mutilazione, verso il loro strapotere sulla musica del tempo, verso la loro presunta omosessualità e quella dei loro estimatori, si fecero sempre più insistenti.

Da un certo momento in poi i castrati cominciarono a diventare uno dei simboli della *vergogna patria*, l'emblema della mancanza di carattere degli italiani e della loro *effeminatezza*, dove *effeminatezza* aveva il senso di *mollezza*, eccessiva attenzione all'interesse personale e assenza di attenzione per l'interesse collettivo e scarsità di spirito di sacrificio (CHIAPPINI 2012).

Quindi per mettere in scena le opere barocche, scomparsi i musicisti

evirati, una delle soluzioni adottate dagli esecutori fu quella di affidare i ruoli principali che erano stati ricoperti dai castrati alle donne, contralto o mezzo soprano *en travesti*, oppure affidarle a uomini *integri* che cantavano in falsetto.

L'altra soluzione poteva essere quella di trasportare la scrittura delle parti dei castrati e riadattarli al ruolo del tenore, cosa che da alcuni musicologi venne e viene considerata sensata, in quanto i grandi compositori di allora scrivevano sui cantanti che avevano a disposizione.

Questa seconda soluzione viene però oggi osteggiata dalla maggior parte dei musicologi, registri e direttori, proprio perché depotenzia il senso di meraviglia e ambiguità di genere tipico dell'opera barocca ed essendo anche la meno corretta filologicamente, dal momento che al tempo in cui quelle opere vennero scritte, quando la produzione non si poteva permettere l'alto costo di un cantante castrato, si ripiegava solitamente su una donna o su di un falsettista.

La partita si gioca quindi essenzialmente tra le donne e i controtenori, che si sono conquistando un ruolo di primissimo piano in questo tipo di esecuzioni, proprio perché ritenuti filologicamente più adatti ad incarnare la fascinazione di un perturbamento di genere.

Noto come ci sia una sorta di *guerra di genere* tra cantanti donne e cantati uomini per accaparrarsi i ruoli che furono dei castrati, e che questa *guerra* si giochi con le armi dell'*ambiguità* vocale e fisica, oltre che sulle doti interpretative, giocando con la *meraviglia* e il *perturbamento* nel pubblico.

Noto inoltre come le cantanti donne sembrano riflettere apertamente, più dei loro colleghi, sulle implicazioni *queer* di queste loro interpretazioni, di come questo loro interpretare sulla scena ruoli del genere *opposto*, costruisca anche il loro modo di vedere il genere e dica qualcosa sulla *performatività* del genere stesso anche nella vita di tutti in giorni.

Il mezzosoprano italiano Cecilia Bartoli, una delle indiscusse protagoniste contemporanee a livello mondiale della interpretazione del canto di bravura ed agilità che fu dei castrati, nel suo cd *Sacrificium* (2009) rende omaggio proprio a tali cantanti, alludendo sin dal titolo alla loro *perdita per avere* e sceglie una immagine di copertina molto ambigua, un fotomontaggio dove il suo viso è prestato ad una antica statua romana chiaramente virile ma mutilata.

Bartoli ha percorso da allora questa strada fino a cantare il ruolo che da il nome all'opera di Händel *Ariodante*, a Salisburgo nel 2017, presentandosi

con un ampio vestito da donna e con una fluente barba, in una *mise* che molti hanno accostato a Conchita Wurst, ma che evidentemente viene da molto più lontano.

Sarah Connely, importante interprete händeliana, anche lei mezzosoprano, gioca apertamente con la costruzione del genere di tipo butleriano, nella scelta della copertina del suo cd *Heroes and Heroines* (2004).

Interpretando infatti sia ruoli femminili che maschili, così come facevano anche i castrati, Connely si fa ritrarre in copertina mentre si specchia come donna ed il riflesso che le viene rimandato è della stessa persona ma dall'apparire fieramente maschile, riflesso che non guarda la sua immagine speculare femminile, ma fissa direttamente lo spettatore, con occhi gagliardi.

Interessante che chi ha scelto questa posa abbia reso la parte femminile trasognante e persa nella sua immagine maschile, quasi innamorata di quel che vede, mentre la parte maschile la ignora e guarda direttamente chi la sta guardando.

Altre importantissime mezzo soprano e contralto italiane, interpreti rossiniane e händeliane, come Daniela Barcellona e Sonia Prina, in alcune loro interviste facilmente reperibili nella rete, parlano chiaramente di quello che ha significato per loro interpretare ruoli maschili, di come questo le abbia portate a riflettere sulla performatività del genere, su come abbiano scoperto come vestire il maschile e sui privilegi che questa vestizione comporta.

Alice Coote, famosissimo mezzosoprano britannico, ha riflettuto moltissimo sul *gender bender* tipico del suo lavoro, lei che è specializzata nei ruoli degli eroi barocchi e si è consapevolmente avvicinata alla teoria della costruzione del genere e della realtà transessuale.

Nel 2015 ha rilasciato per *The Guardian* un'intervista coraggiosamente intitolata *My life as a man* in cui dice di passare molte sere a settimana fasciandosi il petto, vestendosi come un uomo, amoreggiando con altre donne, tutto ciò mentre canta atleticamente musica elaborata e senza microfono e davanti a centinaia di persone. Se togliamo la musica e le gente che guarda (forse non per tutti) potrebbe essere il ritratto di un FtM a cui piacciono le donne e che è evidentemente ricambiato.

Coote confessa di aver fatto una minuziosa opera di *kinging*, lunga decenni, in cui ha dovuto separare la mente dal corpo e immaginarsi di un genere differente, con diversa struttura, sensazioni, qualità e desideri.

Ha dovuto cambiare il suo modo di stare nello spazio e di muoversi in esso.

Si è resa conto che quando canta da *uomo* la qualità del suo tono e del suo fraseggio è diversa rispetto a quando interpreta ruoli femminili.

E quando finisce di lavorare, si toglie il costume e torna a casa e torna nel suo genere, “è veramente capace di farlo?” si domanda.

Più di una volta, dice, ha sbagliato bagno e si è infilata in quello degli uomini! (ah, la questione del bagno, tanto presente nella vita delle persone trans).

Come le persone che transizionano devono contrattare a quale livello di femminilità e maschilità aderire, così anche lei, a seconda del ruolo e della produzione, sceglie che tipo di uomo vuole impersonare.

Nonostante questo *kinging* consapevole, Coote dice di non tollerare e non accettare quando un regista vorrebbe che indossasse un *packer* sotto il costume per rendere il suo uomo più maschio, considerando l’uso di tale protesi offensivo per la sua parte maschile.

Nella sua esperienza si è accorta personalmente di come il *gender-bender* sessualizzi il cantante, avendo ricevuto molte forme di apprezzamento erotico, specialmente da donne e da uomini gay.

Alla fine Coote si domanda in cosa consista la sua femminilità: quando è sola si definisce come donna o piuttosto come un essere più neutro? Il suo corpo biologicamente femminile può definire la sua identità?

Dopo due decenni di *kinging* Coote si sente di rispondere negativamente, percependo che la parte più reale di sé risiede in uno spazio non limitato dai concetti binari e che ci rende sia uomini che donne. Per cui dice che è per lei un privilegio ed una gioia uscire dal suo genere e lasciare che la parte neutrale di se canti (COOTE 2015).

La stessa propensione a parlare di travestitismo, ruoli di genere, performatività, transessualità non l’ho riscontrata con egual facilità negli interpreti maschi.

Nonostante i controtenori siano consapevolmente scelti per interpretare le opere barocche anche a causa dell’ambiguità di genere che rievocano, c’è spesso la tendenza a tacere questo aspetto e mettere in rilevanza solo le qualità vocali, quasi si volesse fuggire al fantasma dell’omosessualità e della castrazione: l’associazione tra la voce acuta nel maschio e la castrazione, la non virilità e la non eterosessualità è infatti ancora oggi temuta, se un controtenore professionista mi rivela che alcuni suoi colleghi durante

tournée internazionali si affannano a presentarsi con mogli e figli onde dissipare qualsiasi dubbio!

Uno dei più grandi controtenori in attività, Franco Fagioli, ad una domanda diretta sull'argomento e cioè su come si possa cantare con voce femminile questi eroi barocchi, con una forte dose di androginia, risponde che quando canta non pensa all'ambiguità del ruolo, e che interpreta soltanto, senza nessun concetto in testa, ribadendo un'idea di musica disincarnata ed in ascolto solo di se stessa. Anche se dice di rendersi conto dell'effetto perturbante dell'androginia sul pubblico, per lui solo la musica è importante e di questo parla nelle sue interviste, senza investigare il genere come invece fanno molte sue college donne (CHIAPPARA 2013).

Eppure, essendo un esperto del repertorio, sa benissimo che al tempo dei castrati non era tanto importante l'omogeneità vocale come nel gusto di oggi, anzi quello che veniva percepito come interessante era proprio sentire la diversità della voce, gli incredibili sbalzi di registro, le famose tre voci in una di cui parla il foniatra Fussi.

E di questo tra l'altro Fagioli è un interprete straordinario, di cui si possono ascoltare innumerevoli esempi, come nella cadenza di *Spesso di nubi cinto* tratto da *Carlo il Calvo* del maestro Porpora.⁷

Fagioli tra l'altro non ama definirsi controtenore, ma piuttosto mezzosoprano uomo, compiendo uno notevole salto tra i generi dal momento che, dal XX secolo fino ai nostri giorni, il mezzosoprano doveva essere intrinsecamente una donna. Di più, chiede ai registi di fare lo sforzo di andare al di là dei generi e di scritturare mezzosoprani uomini per ruoli che erano stati scritti per donne *en travesti*.

Nonostante quindi alcuni controtenori, o come alcuni di loro preferiscono definirsi mezzosoprano uomo o soprano uomo, vogliano allontanare lo spettro di questa ambiguità sessuale descrivendo le loro voci come legate alla fanciullezza, come una continuità mai interrotta dalla muta vocale con il loro modo di cantare da bambini, oppure narrando l'inizio della loro carriera come falsettisti legata ad uno scherzo, ad una goliardica imitazione di voci acute, c'è anche chi non esita a dichiararsi il diretto discendente dei castrati, per delle peculiarità fisiche che hanno impedito il normale cambiamento della voce.

Ed è forse contro queste pretese che si scaglia il medico Gullo, dichiarando,

⁷ Fagioli F., *Il maestro Porpora*, Accademia Montis Regalis, Alessandro De Marchi, 2014, Nàive.

come abbiamo visto, che non possono esistere al giorno d'oggi individui che possano pensarsi come i castrati.

Radu Marian, per esempio, soprano o meglio soprano uomo, si considera un castrato naturale o endocrinologico, in quanto, a causa di un particolare assetto cromosomico, non ha avuto la muta vocale. È interessante il fatto che, una condizione che solitamente è purtroppo vissuta con imbarazzo, venga qui orgogliosamente ostentata a fini artistici, per accampare più diritti sull'eredità dei castrati.

Un altro soprano di talento, Michael Maniaci, dice di non aver avuto la muta vocale per un nervo paralizzato (ma ci tiene a chiarire che per il resto è un maschio sanissimo).

Tra i controtenori più giovani troviamo però esempi come Kangin Justin Kim, dotato di una androginia straordinaria, che gioca invece apertamente sullo scambio dei generi, dando vita ad una di quelle trasformazioni al quadrato che tanto erano amate dal pubblico barocco.

Costruendo infatti il personaggio di Kimchilia Bartoli, e caricando su YouTube dei video dove ironizza sulle interpretazioni di Cecilia Bartoli, cantando con maestria un'aria di agilità, sembra proprio chiudere il cerchio, in uno spassosissimo giochi di specchi.

Ma il paludato mondo dell'opera, si sta aprendo pian piano anche a chi i generi li ha attraversati anche nella vita reale.

Emily di Salvo, per esempio, è stata la prima donna transessuale ad essere ammessa ad un conservatorio italiano, nel 2007 a Lecce.

Esclusa al primo tentativo perché non avrebbero saputo, lei con voce baritonale e presentazione femminile, come classificarla, è stata ammessa tre anni dopo, presentandosi questa volta con voce da controtenore (e quindi più collocabile).

Interessante è anche la storia di Holden Madagame, che ha transizionato da donna a uomo, da mezzo soprano a tenore, e che si sta costruendo una promettente carriera di cantante d'opera facendo del suo lavoro anche una modalità di rivendicazione per i diritti delle persone trans.

Esempio di cantante d'opera transgender già affermata a livello internazionale lo troviamo nella statunitense Tona Brown, mezzosoprano e violinista, che è stata la prima donna di colore transgender ad esibirsi, nel 2014, nella prestigiosa Carnegie Hall.

Non è detto comunque che l'eredità dei cantanti castrati dell'epoca barocca debba essere necessariamente spartita tra gli esponenti del registro

aulico della musica classica e non debba invece essere cercato anche ad un livello di musica *pop*.

I castrati furono infatti un fenomeno molto popolare al loro tempo, anche se legati all'ideologia della classe dominante.

Ernesto Tomasini, cantante di cabaret che canta sfruttando una estensione di tre ottave e giocando con tutti i colori della sua voce, nativo di Palermo ma *emigrato* a Londra da vent'anni e *performer* famoso in tutto il mondo, paragona il teatro del settecento, dove la gente andava per ascoltare i *divi* del momento, ma anche per mangiare, parlare, giocare, all'odierno cabaret, e considera se stesso legato alla figura del castrato, ma un castrato di un livello professionale più basso, di quelli che si racconta finissero a cantare nei bordelli.

La sua voce acuta, però, vuole essere allo stesso momento la rivendicazione di una appartenenza al maschile: il falsetto per lui è una voce assolutamente maschile, che dà la possibilità di interpretare una maschilità alternativa rispetto allo stereotipo del maschio aggressivo e testosteroneico.

Interpellato spesso sull'eredità dei castrati, anche lui indica, accanto ai moderni controtenori, gli esponenti della musica pop, che vanno da Sylvester, che ha usato l'ambiguità della voce acuta in un uomo per affermare delle rivendicazioni, attraverso la musica disco, per le persone LGBTQI, a Micheal Jackson, divo dalla fisicità straniante come i castrati e amico, come loro, di regnanti e potenti.

In questa carrellata che potrebbe essere infinita, mi piace terminare ricordando una figura che portò alle estreme conseguenze l'idea del castrato come voce aliena e che fu Klaus Nomi (Klaus Sperber), falsettista, *performer* e cantante di musica synth-pop.

Nel 1981 creò una interpretazione indimenticabile di un'aria di Purcell *The Cold song*, rendendola famosa anche al pubblico pop, area che in realtà è scritta per basso-baritono, ma che Klaus rese perfettamente trasportandola nel registro acuto di falsetto e con il quale ci ha portato "nel mondo astratto dei falsettisti, dell'anarchismo performativo di un piccolo robot asessuato, canterino di un crepuscolare post-rococò" (DI VINCENZI 2014: 73).

Egon Botteghi

Collettivo anarco ecoveg femminista ANGUANE
Centro di Ricerca Politesse Teorie e Politiche della sessualità CIRQUE
egon.botteghi@gmail.com

REFERENCES

- AMMIANO Marcellino, 2001, *Storie, III voll.*, a cura di G. VIANSINO, Mondadori, Milano.
- BALATRI F., 1921, *I frutti del mondo*, Sandron, Palermo.
- BEGHELLI M., 2000, “Erotismo canoro”, in *Il saggiautore musicale*, 7, 1: 123-136.
- BEGHELLI M., TALMELLI R., 2011, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell’Ottocento*, Zecchini Editore, Varese.
- BOTTEGHI E., 2017, “Cantanti castrati: macchine canore e chimere animali” in *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, 31: 71-75.
- BURNEY C., 1987, *Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino.
- CASANOVA G., 1960-1962, *Histoire de ma vie*, Brockhaus-Librairie Plon, Wiesbaden-Paris.
- CHIAPPARA I., 2013, *Intervista a Franco Fagioli*, su *La sala del cembalo* <http://www.saladelcembalo.org/events/fagioli.html> (ultima consultazione 10/06/2018).
- CHIAPPINI S., 2012, “Voce, Erotismo e identità sessuale dall’opera al pop” in *Hevelius’ webzine*, novembre 2012, *Dissonanze*, <http://www.hevelius.it/webzine/moduli/filemanager/file/1310.pdf> (ultima consultazione 10/06/2018).
- CHIAPPINI S., 2006, *Folli, sonnanbule e sartine. La voce femminile nell’Ottocento italiano*, Le Lettere, Firenze.
- COOTE A., 2015, “My life as a man”, in *The Guardian*, 13 May 2015.
- DAOLMI D., SENICI E., 2000, “L’ omosessualità è un modo di cantare. Contributo queer all’indagine sull’opera in musica”, in *Il Saggiautore musicale*, 7, 1, 2000: 137-178.
- DI VINCENZO M., 2014, *Sesso, droga e rococò. Storia del falsetto dai castrati all’heavy metal*, Arcana, Milano.
- FELDMAN M., 2015, *The Castrato: Reflections on Nature and Kinds*, University of California Press, Oakland CA.
- FINUCCI V., 2003, *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Duke University Press, Durham&London.
- FREITAS R., 2003, “The Eroticism of Emasculation: Confronting Baroque Body of the Castrato” in *Journal of Musicology*, 20, 2: 196-249.
- FREITAS R., 2015 [2009], *Vita di un castrato. Atto Melani tra politica, mecenatismo e musica*, ETS, Pisa; ed. or. 2009, *Portrait of a Castrato*, Cambridge University Press.
- FUSSI F., s.a., “Falsettisti e castrati”, <https://www.voceartistica.it/it-IT/index-index/?Item=Castrati> (ultima consultazione 10/06/2018).
- FUSSI F., 2000, “Fisiologia dei registri della voce cantata”, in *La voce del cantante:*

- saggi di foniatra artistica*, a cura di ID., Omega, Torino.
- GULLO G., “I castrati tra mito e scienza”, intervento presentato alla tavola rotonda *Sulle orme di Cusanino*, Filottrano, 11-19 Luglio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=8eUUd3Zhqgc> (ultima consultazione il 10/06/2018).
- LA BELLA A., 1995, *I castrati di Dio. Storia degli evirati cantori*, Scipioni, Valentano.
- MARTINI G.B., 1888, *Carteggio inedito del p. Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, Zanichelli, Bologna.
- METASTASIO P., 1954, *Opere*, 5 voll., Mondadori, Milano.
- MILLER F.F., 1995, *The Mechanical song: woman voice and Artificial in Nineteenth-Century French Narrative*, Stanford University Press, Palo Alto CA.
- MORMILE A., 2010, *Controtenori. La rinascita dei “nuovi angeli” nella prassi esecutiva barocca*, Zecchini Editore, Varese.
- POIZAT M. 1986, *L’Opéra, ou le Cri de l’Ange. Essai sur la jouissance de l’amateur d’opera*, Métailié, Paris.
- SCARLINI L., 2008, *Lustrini per il regno dei cieli*, Bollati Boringhieri, Torino.
- SOLE G., 2008, *Castrati e cicisbei. Ideologia e moda nel Settecento italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- ROSSELLI J., 1988, “The castrati as a Professional Group and Social Phenomenon, 1550-1850”, in *Acta Musicologica*, 60, 2: 143-179.